

# Die Orgel der Universitätskirche zu Dorpat.



**Dorpat.**  
Druck von C. Mattiesen.  
1926.

Est. A- 17220

# Die Orgel der Universitätskirche zu Dorpat.



**Dorpat.**  
Druck von C. Mattiesen.  
1926.



## Beschreibung der Orgel.

Die im Herbst 1910 von der Firma Furtwängler und Hammer, Hannover, für die Universitätskirche zu Dorpat erbaute Orgel hatte den Erwartungen der Gemeinde weder in technischer noch künstlerischer Hinsicht entsprochen. In technischer Hinsicht stellte sich leider nur zu bald ein fundamentaler Mangel ein: das ganze Taschen- und Bälgenwerk der Pneumatik war aus Lederersatz, sog. Simili-Chevreau, hergestellt, einem Material, das in mancher Hinsicht zweifellos Vorzüge hat, sich aber besonders für unsere klimatischen Verhältnisse als zu wenig widerstandsfähig und ungeeignet erwies. Die Taschen fingen sehr bald an rissig und brüchig zu werden. Schon im Sommer 1915 mußte eine größere Reparatur vorgenommen werden, und dann wurde es von Jahr zu Jahr schlimmer. Besonders der Winter 1918/19, in dem die Kirche so gut wie gar nicht geheizt werden konnte, was im Frühling eine unvorhergesehene Feuchtigkeitsentwicklung zur Folge hatte, war von verhängnisvoller Wirkung; der Fäulnisprozeß griff immer schneller um sich, so daß die Orgel eigentlich nie mehr normal funktionierte. Die Verwendung von Simili-Chevreau wäre zulässig gewesen, wären die Winladen so gebaut, daß man sie von unten, ohne die Pfeifen abtragen zu müssen, hätte öffnen und die schadhaft gewordenen Taschen ersetzen oder reparieren können. Nach dem damaligen Stande der Orgelbautechnik wäre das zum mindesten zu erwarten gewesen. Es war aber leider nicht der Fall. Die Laden ließen sich nur von oben öffnen und so involvierte die Reparatur einer Tasche, je nach ihrer Lage die Abtragung bis eines ganzen Drittels der

Pfeifen des betreffenden Manuals, was wohl am allerwenigsten als zur Verbesserung des Pfeifenmaterials geeignet bezeichnet werden kann, ganz abgesehen von dem zeitraubenden und umständlichen dieser Manipulation.

Neben diesem Hauptdefekt des alten Werkes fielen seine übrigen technischen Mängel und Fehler, teilweise durch offensichtliche Nachlässigkeit bei der Aufstellung hervorgerufen, viel weniger ins Gewicht. Wenn sie sich auch störend bemerkbar machten, wie z. B. besonders das sehr unpräzise Funktionieren der Registratur, so wären sie in der Frage des ev. Umbaus der Orgel doch nicht irgendwie ausschlaggebend gewesen; es braucht daher auf sie nicht näher eingegangen zu werden. Denn abgesehen von ihnen war eine durchgreifende Remonte, vor allem die völlige Neubelebung des ganzen Taschenmaterials zur unumgänglichen Notwendigkeit geworden, sollten der Gemeinde von Jahr zu Jahr wachsende Ausgaben für Teilreparaturen, die doch keine dauernde Abhilfe hätten schaffen können, erspart bleiben.

Im Zusammenhang mit dieser Remonte wurde vom Kirchenrat die Aufstellung eines zeitgemäßen Ventilators geplant, der statt der bisherigen Treter die Orgel mit dem nötigen Winde versorgen sollte. Da nun die Aufstellung eines Windrades nicht ohne Umstellung der Windladen, also größere Veränderungen im Innern zu bewerkstelligen gewesen wäre, so schien damit der Moment gegeben, zugleich auch einen Ausbau der Orgel vorzunehmen, um die dem Werke anhaftenden künstlerischen Mängel nach Möglichkeit zu beheben.

Aus dem an sich ganz erklärlichen Bestreben der Firma für den verhältnismäßig geringen Preis ein möglichst laut klingendes Werk zu schaffen, wurden reichlich, ja überreichlich, obertönige Stimmen disponiert, auf Konto natürlich der grundtönigen 8' die quantitativ wie qualitativ zu kurz kommen mußten. Zugabe auch, daß es wenig geeignet sein dürfte in künstlerischen Dingen etwas mit Zahlen beweisen zu



wollen, so charakterisieren sie in diesem Falle die Sachlage doch aufs deutlichste: im alten Werke standen in den Manualen 856 grundtönigen Pfeifen 1136 obertönige gegenüber, d. h. um rund 280 mehr obertönige. Dazu kommt noch, daß sie durchgängig laut intoniert waren; im ganzen Werk gab es nur einen halbwegs zarten 4'. Das Resultat war ein zwar relativ lautes, aber gellendes, unschönes Plenum, im übrigen aber ein Mangel an Charakterstimmen, der eine gleichmäßige Steigerung unmöglich machte. Der entsetzlichste Schreier, die 3—5-fache Mixtur des ersten Manuals, wurde schon von Prof. Girgensohn gelegentlich experimentierender Weise herausgehoben, und 1918 mußte sie, nicht zum Nachteil des ganzen Werkes, definitiv entfernt werden. Bei der Anlage nämlich der provisorischen elektrischen Beleuchtung in der Kirche glaubten die Okkupationsoldaten keinen geeigneteren Punkt für den Anschluß an die Straßenleitung finden zu können, als gerade das große Fenster im Orgelraum (über dem Hauptportal), so daß die ganze Leitung somit durch die Orgel ging, und während der Arbeit im engen Orgelraume trat ein Soldat unvorsichtiger Weise in die Pfeifen, die sich natürlich einer solchen Belastung nicht gewachsen erwiesen. Abgesehen von diversen mehr oder weniger stark verbogenen, waren 11 Pfeifen irreparabel flach getrampelt und das ganze Register zunächst unbrauchbar.

Besonders hervorgehoben zu werden verdient noch die völlig unzulängliche Besetzung des III. Manuals. Neben drei ziemlich zarten labialen Grundstimmen [Aeoline 8' (Vox coelestis 8'), Gedeckt 8' und Konzertflöte 8'] stand eine Zungenstimme (Oboe 8') und dann eine Zartflöte 4', die aber alles andere als diese Bezeichnung verdiente, und eine fünffache Mixtur, Harmonia aetherea, die aber weder harmonisch noch ätherisch war, vielmehr noch im vollen Werke durchdrang. Das Manual war als ganzes nicht zu gebrauchen, und sein Ausbau konnte nur als dringendstes Erfordernis bezeichnet werden.

Damit wären in kurzen und knappen Umrissen die Richtlinien für die Remonte und den Ausbau der Orgel angedeutet. Bei der Ausarbeitung der Disposition ergaben sich aber eine ganze Reihe erschwerender Momente, die nach Möglichkeit genau in Rechnung gezogen sein wollten. Vor allem die außergewöhnlich ungünstige Akustik der Kirche. Die auf meine Anregung von Herrn Doz. Rammul in dankenswerter Weise im Frühling 1925 angestellten Experimente ergaben hochinteressante Resultate über die Verspätung des Tones an verschiedenen Stellen der Kirche, die Dauer des Nachhalles und a. m.; sie bestätigten rein zahlenmäßig die ungünstigen akustischen Bedingungen (und auch die unpräzise Pneumatik des Werkes!). Rückschlüsse aber über die beim bevorstehenden Umbau ev. anzuwendenden Methoden zur Verminderung, geschweige denn völligen Vermeidung dieser ungünstigen Umstände, gestatteten sie leider nicht, so daß die Akustik ein unberechenbarer Faktor bleiben mußte.

Das war bitter. Demgegenüber verschlug es wenig, daß die anderen zu berücksichtigenden Momente zwar schwere Hindernisse bedeuteten, sich aber doch mehr oder weniger genau berechnen ließen. Hier muß in erster Linie der Orgelraum genannt werden, der nur Passiva und keinerlei Aktiva aufzuweisen hat. Ein Mangel ließ sich hier ohne Schwierigkeiten beheben: das große Fenster in der Rückwand des Orgelraumes über dem Hauptportal. Die Verkleidung mit Karton hatte sich als ungenügend erwiesen, die Orgel war im Sommer doch den Strahlen der Mittags- und Abendsonne ausgesetzt, was in jedem Fall als unstatthaft bezeichnet werden muß. Dazu ergab sich im Winter, besonders zur Weihnachtszeit, wo während der großen, stark besuchten Gottesdienste immer eine erhebliche Temperatursteigerung in der Kirche stattfindet, durch den kalten Zug vom großen Fenster im schlecht ventilierten Orgelraume ein Temperaturunterschied und im Zusammenhang damit ein Feuchtigkeitsniederschlag, der mit als



eine ganz wesentliche Ursache des raschen Zerfalles des zarten Materiales der Pneumatik anzusehen war, aber auch sonst eine schädliche Wirkung zeigte (Schimmel!). Es wurde also die Gelegenheit benutzt, und eine doppelte feste Bretterwand mit einer zwischengelegten Gedecksicht vor das Fenster gebaut, so daß die Gefahr irgendwelcher Witterungseinflüsse durch das Fenster behoben ist. Im Zusammenhang damit wurde der untere Teil des Prospektes durchbrochen, um eine Ventilation besonders des unteren Teiles des Orgelraumes zu ermöglichen, was bisher nicht der Fall war, sich aber als dringend notwendig erwiesen hatte. Dann aber sollte auch ein besseres Heraustreten des Schalles ermöglicht werden, was jetzt, wo die Pfeifen in zwei Etagen stehen, durchaus nicht ohne Bedeutung ist.

Einen weiteren Nachteil des Orgelraumes bildet der zwischen dem Schiff der Kirche und dem Orgelraum stehende Bogen, auf dem die Mauer des Glockenraumes und die Decke der Kirche ruht. Ganz abgesehen davon, daß der Orgelraum flach gedeckt ist, was erfahrungsgemäß denkbar ungünstig, ganz abgesehen auch davon, daß der Orgelraum relativ sehr niedrig ist, was auch ein schwerer Übelstand\*), so steht der Bogen noch ein Stück niedriger, als die Lage des Orgelraumes, so daß er den Orgelton, der sich schon sowieso durch die flache, niedrige Decke nicht frei entwickeln kann, nicht heraustreten läßt und viel Schall schluckt. An eine Behebung dieses schwersten Übelstandes ist natürlich ohne radikalen Umbau der Kirche nicht zu denken. So wurde wenigstens der Versuch gemacht, in Erstrebung einer erreichbar größten Biegsamkeit und Geschmeidigkeit des Tones, ihn durch den Einbau eines *Fa-lousieschwellers* für das ganze Werk

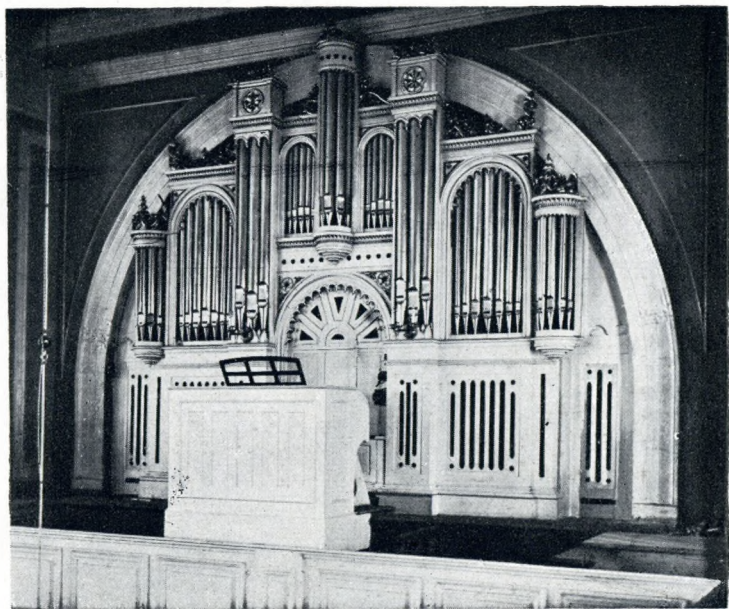
\*) Der Raum mißt nur 5,6 m. in die Höhe; das tiefe C einer offenen 16' Labialstimme (z. B. Prinzipal) reicht von der Diele bis dicht unter die Lage. Auf der Windlade stehend, müssen mehrere Pfeifen der tiefen Oktave einer offenen 16' Labialstimme geköpft werden.

auszunutzen, was sich auf verhältnismäßig leichte Weise bewerkstelligen ließ. Diese Spielhilfe, d. h. „Schweller für das ganze Werk“, ist in Eßland bei so großen Orgeln das erste Mal angelegt.

Schließlich muß als letztes Passivum des Orgelraumes angeführt werden, daß er soweit klein ist, daß eine irgendwie größere Orgelanlage überhaupt ausgeschlossen ist. Es war nur mit Freuden zu begrüßen, daß der Kirchenrat in richtiger Erkenntnis der Sachlage es gestattete, die beiden Eingänge aus dem Vorhaus zur Orgelempore, die durch die Orgel führten und ziemlich viel Raum schluckten, ganz zu schließen und statt dessen die Eingänge zur Orgelempore mit denen der Seitenemporen zu vereinigen, wodurch die Aufstellung der Orgel in ihrer jetzigen Gestalt ermöglicht wurde. Die beiden früheren Eingänge wurden einheitlich mit der durchbrochenen Prospektwand verkleidet, so daß die Orgel auch rein äußerlich ein wohl zum Vorteil verändertes Gewand erhalten hat.

Bedeutete das Schließen der beiden bisherigen Eingänge auch einen nicht unwesentlichen Zuwachs an Raum, so war der ganze zur Verfügung stehende Orgelraum doch so weit gering, daß es als das einzig gegebene erschien, ihn resillos für die Unterbringung des eigentlichen Klangkörpers der Orgel, also der Pfeifen, auszunutzen, und alles einigermaßen vermeidliche außerhalb des Orgelraumes unterzubringen. Das galt natürlich in erster Linie vom Balge und der Treteinrichtung, die bisher in der Orgel standen. Eine solche Aufstellung des Balges ist, abgesehen von der Billigkeit, das wünschenswerteste und ratsamste, da dank einer möglichst kurzen Windleitung am ehesten das Vermeiden jeglichen Schwankens des Tones gewährleistet werden kann. Wenn das bei der alten Orgel, trotz der denkbar günstigsten Lage des Balges, nicht der Fall war, so lag es nur daran, daß die Firma, wohl auch aus Sparsamkeitsrücksichten, Verzicht geleistet hatte auf das Anbringen der notwendigen





**Der Prospekt der Orgel.**

Stoßbälge an den Kanälen, welche die unvermeidlichen Schwankungen des Windes bei unregelmäßigen Treten oder besonders beim Spiel mit dem vollen Werk in abgerissenen Afforden auffangen und ausgleichen sollen. Um nun den ganzen Orgelraum für die Aufstellung der Pfeifen frei zu bekommen, wurde beschlossen, den Balg auf der Zwischendiele im nördlichen Treppenraume, über dem Eingang zur Seitenempore unterzubringen — übrigens hatte das Gebläse der ersten, ältesten Orgel auch hier gestanden — und dann durch die Mauer, die zu dem Zweck wieder durchbrochen werden mußte, den Wind in den Orgelraum zu leiten. Damit war von vornherein, durch die bedeutend längere Windleitung, die Gefahr von Schwankungen des Tones gegeben, und die Aufgabe für den Erbauer, von der komplizierteren Kanalanlage ganz zu schweigen, um vieles undankbarer und erschwert. Im Treppenhaus unter dem Balge fand dann auch der Motor und Ventilator seine Aufstellung. Die alte Tretvorrichtung wurde als Reserve für alle eventuell eintretenden Fälle stehen gelassen; doch können zwei Mann nunmehr nur etwa für das halbe Werk den nötigen Wind beschaffen.

Schließlich muß noch erwähnt werden, daß der Koppelapparat und Registerschweller, die bisher als unnütze Raumschlucker in der Orgel standen, — auf die unzugängliche Aufstellung und das unpräzise Funktionieren des Systems braucht hier nicht näher eingegangen zu werden — im neuen Werk auch in Fortfall gekommen sind, indem sämtliche Spielhilfen im Spieltisch selbst untergebracht wurden.

War somit auch der ganze Orgelraum für die Aufstellung des Pfeifenmaterials verwendbar, so ergab sich doch noch ein sehr hinderndes Moment. Selbstverständliche Voraussetzung für den Umbau war die möglichst resloze Verwertung des brauchbaren Materials der alten Orgel an Windladen, Pfeifen usw.; nur die Ausbrackierung eines 4' Holzregisters, dessen



Umintonierung sich als unmöglich erwies, wurde gestattet. Diese Voraussetzung war aus an sich völlig verständlichen und berechtigten Erwägungen rein finanzieller Natur hervorgegangen, hätte doch ein Umbau der Windladen, von einem Neubau gar nicht zu reden, ganz unverhältnismäßige Mehrkosten verursacht. Während der Arbeit erwies es sich freilich, daß die Durchführung dieser Bedingung in dem weitgehendsten Maße, wie es tatsächlich geschah, so manche sehr zeitraubende Schwierigkeit hervorrief, mithin nicht ganz so praktisch gewesen sein dürfte, als anfänglich angenommen werden konnte. Doch das wäre alles nicht so schlimm. Von ausschlaggebender Bedeutung war, daß durch die alten Windladen sich bei der Zusammenstellung der Disposition Schwierigkeiten ergaben, die nicht zu überwinden waren, und nicht ohne Einfluß auf das Ganze bleiben konnten. Es läßt sich nicht verhehlen, daß bei Verwendung neuer Windladen der Raum durch eine andere Aufstellung der Stimmen noch praktischer hätte ausgenutzt werden können, was auch rein klanglich unbedingt ins Gewicht gefallen wäre. Da in der alten Orgel die Manualpfeifen alle in gleicher Höhe standen und bequem untergebracht werden konnten, so war für jedes Manual je eine Windlade von entsprechender, ziemlicher Breite erbaut. Ein Unterbringen von 16' offenen Stimmen auf diesen alten Läden war ausgeschlossen, und auch bei ihrem möglichsten Zusammenrücken konnte nur wenig, leider zu wenig Raum für nebenbei aufzustellende offene 16' Stimmen gewonnen werden. So mußte von vornherein auf die Disponierung so dringend wünschenswerter und für den Gesamtcharakter des Werkes bedeutungsvoller Stimmen wie etwa Prinzipal 16' oder Fagott 16' ins Manual verzichtet werden, und nur ins Pedal konnte der notwendige 16' hineinkommen. Die Aufstellung des fürs II. Manual möglich gemachten Salicional 16' sowie einer weiteren Zunge im I. mußte aus finanziellen Gründen aufgeschoben werden.

Mit all diesen Schwierigkeiten mußte bei der Zusammenstellung der Disposition gerechnet werden, in mehrfacher Hinsicht legten sie Beschränkung auf und ließen die Wünsche nicht ins Unendliche wachsen. Nach dem Dargelegten dürfte wohl klar sein, daß das Hauptgewicht beim Zubau nur auf eine Erweiterung der grundtönigen Charakterstimmen in den verschiedensten Klangschattierungen und ihre möglichst gleichmäßige Verteilung auf alle Manuale gelegt werden konnte, wobei natürlich einige entsprechende Oberstimmen hinzutreten mußten. Der Intonation wurde es demgemäß zur ausdrücklichen Aufgabe gemacht alles gellende und schreiende des alten Werkes vermeidend, in erster Linie auf die Charakterisierung der einzelnen Stimmen hinsichtlich der Klangfarbe und Stärke die besondere Aufmerksamkeit zu richten. Das alte Pfeifenmaterial mußte zum guten Teil der neuen Disposition entsprechend umintoniert werden. Das gilt in ganz besonderem Maße von den Mixturen des alten Werks, die ungeachtet der gewachsenen Zahl der Grundstimmen im neuen, doch als völlig ausreichend angesehen werden könnten, bloß die unbrauchbar gewordenen Pfeifen mußten neu ersetzt werden. Freilich wurden die einzelnen Chöre ganz anders gruppiert und mußten radikal umgearbeitet werden.

Da aber, wie gesagt, der zur Verfügung stehende Raum unter den obwaltenden Verhältnissen eine reichlichere Vergrößerung der Stimmenzahl von vornherein nicht zuließ, so mußte alle Sorgfalt darauf verwandt werden, durch entsprechende Verteilung der Stimmen, so wie durch möglichst reichliche Disponierung der notwendigen Spielhilfen, ohne jedoch dabei den Spieltisch unnütz zu belasten, eine wirklich allseitige Ausnutzung des vorhandenen Pfeifenmaterials nach jeder Richtung hin bequem zu ermöglichen. So wurden, z. B., um reichlichere Kombinationsmöglichkeiten zu gewinnen, anstelle des früheren Cornett seine Bestandteile als einzelne Register angelegt: Oktave  $2'$ , Quint  $2\frac{2}{3}'$  und Terz



$1\frac{3}{5}'$ ; ganz ähnlich wurden aus der früheren Harmonia aetherea der Sesquialter  $2\frac{2}{3}'$  und  $1\frac{3}{5}'$ , und Flageolet 2' gewonnen.

Die Disposition, wie sie jetzt zur Ausführung gekommen, ist sehr allmählich herangereift und reicht in ihren ersten Entwürfen bis in den Sommer 1915 zurück. Gelegentlich der ersten Reparatur der Orgel wurde damals der Gedanke eines gründlichen Ausbaues von Prof. Girgensohn besprochen, und im Zusammenhang damit von mir, zunächst natürlich nur als Zukunftsmusik, ein Projekt zusammengestellt, das auch schon eine Fernorgel vorsah, und das Schema des Spieltisches gezeichnet. Der nüchternen Wirklichkeit und dem unter den obwaltenden Schwierigkeiten überhaupt Erreichbaren Rechnung tragend, ist dann im Laufe der Jahre an dieser Disposition immer wieder gefeilt und geändert worden, an größeren Orgeln wurde der Charakter der zukünftigen Manuale sozusagen experimentell geprüft, und als dann die Remonte und Ausbau des Werkes endlich wirklich beschlossene Sache war, brauchte das Projekt nunmehr noch einmal geprüft und genau durchgerechnet zu werden, und konnte mit einigen nicht ganz unwesentlichen Änderungen, die mir schließlich doch noch geeignet erschienen, zur Ausführung gelangen.

Daß von der Fernorgel, als etwas nicht absolut und dringend notwendigem, einstweilen Abstand genommen werden mußte in Rücksicht auf die finanzielle Lage, braucht wohl kaum besonders erwähnt zu werden; stellt doch schon die Durchführung selbst dieses bescheidenen Umbaus keine geringen Anforderungen an die Opferfreudigkeit der Gemeinde. Unter dem Gesichtswinkel des ganzen einheitlichen Projektes betrachtet, ist es natürlich bedauerndswert. Die Fernorgel ist nicht etwa als Schwerk wie z. B. in der Johannis-kirche gedacht. Eine solche Anlage — die Nebenorgel befindet sich auf dem Boden der Kirche über dem Hauptwerk und der Schall wird durch einen langen Kanal längs der ganzen Kirche bis über den Altar

geleitet, von wo er in die Kirche gelangen kann — ist schon aus dem Grunde als verfehlt zu bezeichnen, weil die Temperatur in der Kirche und auf dem Boden wohl zu keiner Jahreszeit die ganz gleiche sein kann, meistens aber ziemlich erheblich differiert; mithin kann die Nebenorgel in der Stimmung nie mit dem Hauptwerk übereinstimmen, die Benutzung des Schwerkts ist also immer etwas problematisch, nur zu häufig ganz ausgeschlossen. Von den künstlerischen Mängeln, wie Fehlen des Pedals, und sonstigen Nachteilen einer solchen Anlage ganz zu schweigen. Hier nun ist die Fernorgel als vollständige Gegenorgel mit eigenem Pedal projektiert, und zwar soll sie in der Nische über der Sakristei zur Aufstellung gelangen. Die Bedingungen sind insofern als geradezu ideale zu bezeichnen, als Orgel und Gegenorgel in demselben Raume auf derselben Höhe zu stehen kommen, die Temperatur also die gleiche ist, in dieser Hinsicht Schwierigkeiten somit ausgeschlossen sind. Zudem dürften, nach den bisherigen Erfahrungen, die akustischen Bedingungen dank der schallsammelnden Aufsätze für die Gegenorgel günstigere sein als fürs Hauptwerk. Besondere technische Schwierigkeiten für die ganze Anlage können auch nicht entstehen. Die Fernorgel ist in erster Linie als Begleitinstrument für liturgische Zwecke gedacht, sie soll zur Hebung der gottesdienstlichen Feier beitragen, und unter diesem Gesichtspunkt ist die Disposition nach Möglichkeit einheitlich mit dem Hauptwerke zusammengestellt. Wenn der Gedanke sich jetzt auch nicht ausführen ließ, so ist er deswegen noch keinesfalls aufgegeben. Im neuen Spieltisch ist der Raum für ein später einzubauendes IV. Manual, das die Fernorgel bedienen soll, vorgesehen; der ganze Spieltisch ist dementsprechend angelegt, die Umschaltvorrichtung für das Fernpedal ist bereits eingebaut, und es wäre nur zu wünschen, daß die Ausführung dieses letzten Teiles der Orgel nicht zu lange auf sich warten zu lassen braucht.



In ihrer umgebauten und erweiterten Gestalt hat die Orgel nun mehr folgende

### Disposition. \*)

#### I. Manual

56 Töne, 17+1 (10)

##### Register.

Bordun 16'  
 Prinzipal 8'  
 Gamba 8' (umintoniert)  
 Viola 8' (umintoniert)  
 Flöte 8' (umintoniert)  
 Fernflöte 8' neu  
 Quintatön 8'  
 Gedeckt 8'  
 Trompete 8'  
 (Tuba mirabilis 8' wird  
 später aufgestellt)  
 Oktave 4'  
 Salicet 4' neu  
 Rohrflöte 4' neu  
 Oktave 2' (umintoniert)  
 Spitzquint  $2\frac{2}{3}'$  (umintoniert)  
 Terz  $1\frac{3}{5}'$  (umintoniert)  
 Septime  $1\frac{1}{7}'$  neu  
 Mixtur 2' 3—4 f. (umintoniert, mit neuen  
 Erbsappfeifen).

#### II. Manual

56 Töne, 13+1 (10)

##### Register.

(Salicional 16' wird später  
 aufgestellt.)  
 Gedeckt 16'  
 Geigenprinzipal 8'  
 Salicional 8' neu  
 Konzertflöte 8' neu  
 Unda maris 8' neu  
 Rohrflöte 8' neu  
 Klarinette 8' neu  
 Dulcian 8' neu  
 Oktave 4'  
 Dolce 4' neu  
 Spitzflöte 4'  
 Waldflöte 2' (umintoniert)  
 Rauschquinte  $2\frac{2}{3}'$  u 2'  
 (umintoniert).

#### III. Manual (Schweller)

68 (56) Töne, 13 (7)

##### Register.

Stillgedeckt 16' neu  
 Gemshorn 8' (umintoniert)

\*) Die in Klammern stehenden Zahlen beziehen sich auf das alte Werk.

Die aus der alten Orgel unverändert übernommenen Stimmen haben keinerlei Vermerk; nur die umintonierten und neu hinzugekommenen sind besondere vermerkt.

Harmonica 8' neu	Pedal
Aeoline 8'	30 Töne, 9+1. Register.
Vox coelestis 8'	Prinzipal 16' neu
Portunalflöte 8' neu	Violon 16' (umintoniert)
Soloflöte 8'	4 tiefste Pfeifen neu
Echo-Bordun 8'	(Salicet 16' transmittiert aus Man. II)
Fagott-Oboe 8' (umintoniert)	Subbass 16'
Traversflöte 4' (umintoniert)	Stillgedeckt 16', transm. aus Man. II
Fernflöte 4'	Posaune 16'
Flageolet 2' (umintoniert)	Oktave 8'
Sesquialter $2\frac{2}{3}$ ' u. $1\frac{3}{5}$ ' (umintoniert)	Cello 8'
	Gedecktlöte 8' neu
	Quint $10\frac{2}{3}$ ' neu.

Man. I	1113	(814) Pfeifen
Man. II	772	(611) "
Man. III	904	(568) "
Pedal	240	(154) "

Im ganzen 3029 (2147) Pfeifen\*)

Vox coelestis 8' Man. III ist wie gewöhnlich schwebender Streicher; Unda maris 8' Man. II dagegen ist seiner ursprünglichen Bedeutung entsprechend — schwebende Flöte.

Dulcian 8' Man. II ist aufschlagende Zungenstimme. Klarinette 8' — durchschlagend.

Fernflöte 8' Man. I (ebenso Fernflöte 4' Man. III) hat der modernen Konstruktion dieses Registers entsprechend konische Pfeifen, die oben durch einen Deckel zugelötet sind, so daß die Luft resp. der Ton nur durch den Stimmshitz austreten kann.

Die Register Tasten und Führungen für die später im I. Man. aufzustellende Tuba mirab. 8' sowie für

\*) Die Pfeifen der später hinzukommenden Stimmen sind natürlich nicht mitgerechnet.



Salicional 16' des II. Man., der auch ins Pedal transmittiert wird, sind im Spieltisch bereits eingebaut.

### Spielhilfen.

#### A. Als Druckknöpfe und Tritte in Wechselwirkung.

Pedalkoppel III	Tutti	} sich gegen- seitig aus- lösend.
" II	Hauptregistratur	
" I	Freie Kombination I	
Manualkoppel II—I	Freie Kombination II	
" III—I		
" III—II		

#### B. Als Druckknöpfe allein.

Leerlauf Man. I	Freie Kombination Man. II
Leerlauf Man. II	Freie Kombination Man. I
Zungen ab	Suboktavkoppel Man.
Koppeln aus Rollschwel-	II—I
len ab	Suboktavkoppel Man.
Rollschweller ab	III—I
Pianopedal Man. III	Superoktavkoppel Man.
Pianopedal Man. II	III—I
Pianopedal-Auslöser	Superoktavkoppel Man.
Freie Kombination	II—Ped.
Man. III	Superoktavkoppel
	Ped.—Ped.

#### C. Als Tritt allein.

Freie Kombination Pedal

#### D. Als Registertasten.

Suboktavkoppel Man.	Suboktavkoppel Man.
III—III	III—II
Superoktavkoppel Man.	Superoktavkoppel Man.
III—III	III—II

#### E. 2 Walzen.

##### 1. Rollschweller mit Zeiger.

2. Register-Ausschalter mit Zeiger. Zu diesem gehören außerdem 4 Zugknöpfe, die seine Wirkung auf die einzelnen zugehörigen Manuale resp. das Pedal aufheben, die aber so angelegt sind, daß sie auch gleichzeitig bedient werden können.

#### F. 2 Balanciertritte.

1. Saloufieschweller für das ganze Werk mit Zeiger.
2. Saloufieschweller für das III. Manual mit Zeiger.

#### G. Ausschalter.

1. 7 Druckknöpfe als Ausschalter aller in einer Reihe angeordneten Registertasten; jeder Registerreihe entspricht ein Knopf.
2. Ein Druckknopf als Auslöser für die Druckknöpfe resp. Tritte „Tutti“ bis „Freie Kombination II“.

#### H. Wind-Anzeiger.

Die auf das III. Manual wirkenden Superoktavkoppeln sind in allen 16', 8' und 4' Stimmen bis g''' durchgeführt, was in der alten Orgel nicht der Fall war. Da eine Durchführung der Superoktave auch im II. Manual auf unverhältnismäßige Schwierigkeiten gestoßen wäre, so wurde von der Disponierung der auf das II. Manual wirkenden Oktavkoppeln im Prinzip ganz abgesehen; nur die Suboktave II—I wurde aufgenommen.

Die als „Druckknöpfe allein“ disponierten Oktavkoppeln, d. h. die Suboktaven II—I, III—I, die Superoktaven III—I, II — Pedal und Pedal — Pedal, sind nicht in die freien Kombinationen aufgenommen, sondern wirken stets, unabhängig davon welche Registrierung auch eingestellt sein mag. In den freien Kombinationen sind nur die als Registertasten angelegten Sub- und Superoktaven III—III und III—II, sowie natürlich die Normalkoppeln.

Die „Freie Kombination II“ ist als Generalkombi-



nation für das ganze Werk so wie auch für die einzelnen Manuale und Pedal getrennt benutzbar. Sie ist so angelegt, daß sie als Generalkombination die freie Kombination I, Hauptregistratur und Tutti auslöst, resp. von ihnen ausgelöst werden kann. Als freie Kombination für die einzelnen Manuale resp. Pedal getrennt (s. die entsprechenden Druckknöpfe resp. Tritte) schaltet sie nur die Hauptregistratur aus, ist also nur von der Hauptregistratur aus als wirklich „freie Kombination“ benutzbar. Die freie Kombination I wird dagegen nicht ausgelöst; es treten vielmehr beim Übergang von Komb. I zur Komb. II auf einem einzelnen Manual resp. Pedal nur die in der Freien Komb. II ev. mehr gezogenen Register zu den in der Komb. I bereits gezogenen hinzu; von der Freien Kombination I aus ist die Fr. Komb. II für die einzelnen Manuale resp. Pedal getrennt benutzt, also **Additionskombination**.

Der **Register-Ausschalter** ist eine neue Spielhilfe, eine Konstruktion des Erbauers der Orgel, Herrn **Herrbert Kolbe**, die überhaupt zum ersten Mal zur Anwendung kommt, so daß die Orgel der Universitätskirche die erste ist, die diese Spielhilfe aufweist. Der Gedanke, von dem Herr Kolbe bei seiner Konstruktion ausging, war dem Spieler eine Handhabe zu schaffen, die ihm auch bei gezogenen Handregistern ein schnelles, beliebiges Abschwellen der Klangstärke (resp. umgekehrt Anschwellen) ermöglicht, ohne die Hände von den Tasten heben zu müssen. So ersann er den Register-Ausschalter, der sämtliche jeweils gezogenen Register, sei es nun in der Handregistratur oder im Rollschweller, ausschaltet, resp. umgekehrt betätigt, einschaltet. D. h.: im Unterschiede vom bisherigen gewöhnlichen Rollschweller, der eo ipso alle Register der Orgel in einer fest angeordneten Reihenfolge bringt, ist hier dem Spieler ein beliebiges An- resp. Abschwellen der Klangstärke in beliebig vorher zusammengestellten Registergruppen ermöglicht. Waren die großen Vorteile

dieser Spielhilfe auch ohne weiteres einleuchtend, so schien mir bei genauerer Überlegung ihre praktische Verwendbarkeit sich doch noch bedeutend erweitern und steigern zu lassen, und zwar dadurch, daß die Wirkung des Register-Ausschalters auch ganz beliebig getrennt auf die einzelnen Manuale resp. das Pedal beschränkt werden kann. Damit wäre die Möglichkeit gegeben bei konstanter Klangfarbe des einen Manuals das andere, resp. die andern, dynamisch in weitgehendstem Maße mühelos zu nuancieren und zu variieren. Konstruktiv stieß die Ausführung dieses meines Vorschlages auf keinerlei Schwierigkeiten, und so wurde der Register-Ausschalter auch entsprechend in der Weise angelegt, daß zu ihm vier Zugknöpfe gehören, durch die seine Wirkung auf die einzelnen Manuale resp. das Pedal beliebig aufgehoben werden kann. Die Zugknöpfe liegen andererseits aber so, daß sie auch bequem alle vier gleichzeitig gezogen werden können und damit die Wirkung des Register-Ausschalters für das ganze Werk auf einmal abgestellt wird, wodurch ein besonderer Absteller-Knopf vermieden werden konnte. Der Register-Ausschalter ist als Walze von der gleichen Größe der Rollschwellenwalze, links von dieser angelegt, jedoch wird sie in umgekehrter Richtung betätigt. Der zur Walze gehörende Zeiger bewegt sich dementsprechend in der umgekehrten Richtung des Uhrzeigers. Zu dieser Anordnung entschloß ich mich, um auf beiden Walzen beim An- wie auch beim Abschwellen, die gleiche Richtung der Bewegung zu haben. Die Wirkung des Ausschalters erstreckt sich nur auf die Register, nicht aber auf die Koppeln, von denen keine einzige in ihn aufgenommen ist.

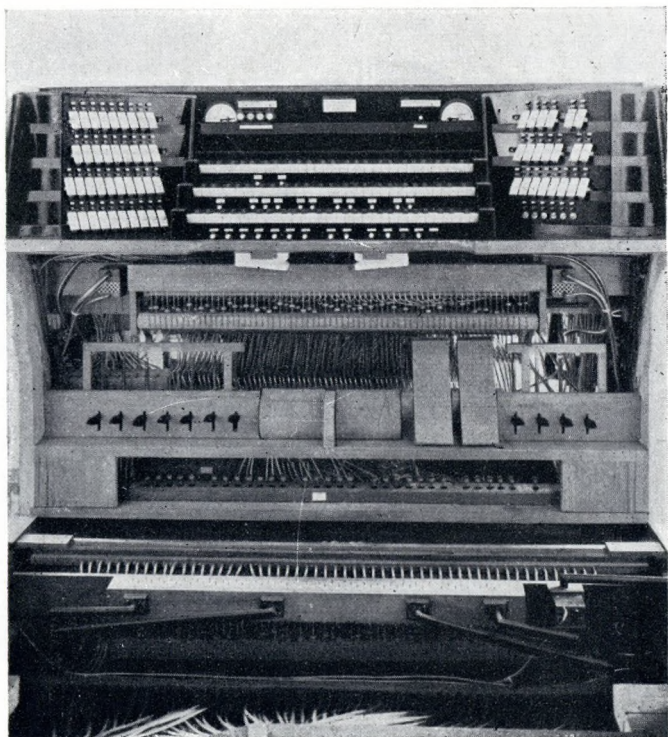
Als besonderer Vorzug des Register-Ausschalters sei hervorgehoben, daß er den Spieltisch in keiner Weise unnütz belastet, oder die Übersichtlichkeit erschwert. Abgesehen von der zweiten Walze liegen der zum Reg.-Ausschalter gehörende Zeiger und die vier Zugknöpfe über den Manualen dicht nebeneinander, so daß der



Spieler beides ständig vor Augen hat und ebenso bequem übersehen, als auch handhaben kann. Die Gefahr der Überlastung des Spieltisches galt es im gegebenen Falle um so mehr zu vermeiden, als es, wie schon oben erwähnt, eine wesentliche Forderung war, daß alle Spielhilfen im Spieltische selbst untergebracht wurden, um den geringen Orgelraum resillos für die Aufstellung des Pfeifenmaterials ausnutzen zu können. War dadurch auch hinsichtlich der Disponierung der Spielhilfen eine gewisse Beschränkung auferlegt und Grenzen gezogen, so brauchte doch auf nichts Notwendiges verzichtet zu werden, vielmehr dürften die aufgenommenen sich als durchaus reichlich erweisen, wobei die Aufnahme des Reg.-Auschalters ein Abstandnehmen von mehreren ursprünglich beabsichtigten Hilfen ermöglichte. Der neue im Auslande bestellte Spieltisch verdient hohe Anerkennung hinsichtlich der Unterbringung auf einem relativen Minimum an Raum sämtlicher vorgesehener Spielhilfen bei bequemster und leichtester Funktion.

Den Wind für die Orgel beschafft ein Ventilator, System „Ventus“, der an einen 2,1 PS. Motor gekoppelt ist und bei 1400 Touren in der Minute 52 cbm. Luft gibt. Traktur und Registratur erhalten ihren Wind direkt vom Ventilator unter Umgehung des Magazinbalges, haben also ca. 120 mm. Druck. Das Pfeifenwerk erhält aus dem Magazin 90 mm. Winddruck. Die Funktion des ganzen Werkes ist eine denkbar präziseste.

Die Ausführung der Remonte und des ganzen erweiternden Umbaus wurde einem Sohne unsrer engeren Heimat, Herrn Orgelbauer Herbert Kolbe, z. Bt. Riga, übertragen. Herr Kolbe ist seiner schwierigen und wenig dankbaren Aufgabe in einer Weise gerecht geworden, der man nur Lob und Anerkennung zollen kann. Die Collaudationskommission hebt in ihrem ausführlichen Protokoll der am 1. Mai erfolgten Prüfung und Übernahme der Orgel, — um



Der Spieltisch, offen.



Hier nur einiges wesentliche anzuführen, — neben der sorgfältigen, sauberen Arbeit und dem guten Material besonders die meisterhafte Intonation der Soloregister hervor. (Hinsichtlich einiger alter Stimmen, die eine kunstgemäße Umintonierung nicht zuließen, wird der Wunsch nach Ersatz durch neue geäußert). Ebenso rühmt die Komission die umintonierten Mixturen. Was ich noch besonders erwähnen möchte ist die in Berücksichtigung des engen, niedrigen Raumes erstaunlich bequem zugängliche Unterbringung des Pfeifenmaterials, sowie die relativ glückliche Vermeidung aller in der langen Windleitung liegenden Gefahren, wie denn auch die Collaudationskommission die Anlage der Kanäle, die Windzufuhr, sowie die Verteilung der Windladen hinsichtlich der Zugänglichkeit wie auch der Tonentwicklung als vorbildlich hinstellt.

Der Register-Ausschalter ist ein Geschenk des Erbauers an die Gemeinde.

**O. Freymuth.**

---

## Versuch einer Wertung.

Von den bisher gebotenen Gelegenheiten, die neue Orgel der Universitätskirche kennen zu lernen, verdient die am 9. d. Mts. erfolgte Demonstrierung des Werkes durch den Organisten Herrn D. Freymuth besondere Erwähnung. Das war ein ebenso interessanter als lehrreicher Abend. Der Gedanke, an der Hand eines instruktiv zusammengestellten Textes alle Register der Manuale und die charakteristischsten des Pedals einzeln nach ihren Klanggruppen vorzuführen, ist der größten Beachtung wert. Man bekam so einen interessanten Überblick über das dem Spieler zur Verfügung stehende sozusagen rohe Material. Es war einem die Möglichkeit gegeben einmal mit Bewußtsein die primären Klangeinheiten einer Orgel kennen zu lernen. Gerade dieses bewußte Hören der verschiedenen Schattierungen innerhalb der einzelnen Klanggruppen muß als außerordentlich lehrreich vermerkt werden. Dann wurde der Choral „Christus der ist mein Leben“ in einigen Kombinationen gespielt. Alle jeweils gezogenen Register waren wiederum im Text genau vermerkt, so daß man die Verwendung der einzeln vorggeführten Register in diversen Zusammenstellungen verfolgen konnte. Es waren ihrer 20; doch bedeutet das offensichtlich nur eine kleine Auswahl aus den schier zahllosen Möglichkeiten, da einzelne Register, wie z. B. Fagott-Oboe 8' III, im Choral noch nicht berücksichtigt werden konnten. Diese Auswahl war aber ganz interessant zusammengestellt: die einzelnen Register wurden als Solo- und dann im folgenden gleich als Begleitstimme vorggeführt,



so daß man einen Eindruck von der mannigfachen Verwendbarkeit des Materials und den sich ergebenden ungeahnten Kombinationsmöglichkeiten erhielt.

Der Aufforderung, über das Werk zu berichten, komme ich gerne nach. Doch kann es sich nur um einige persönliche Eindrücke an der Hand gelegentlich gemachter Notizen handeln. Eine umfassende, wirklich in alle Einzelheiten gehende musikalische Würdigung muß berufenerer Hand überlassen bleiben. Dazu bedarf es eines gründlicheren Sichvertiefens und Eindringens in die Intimitäten der Orgel, die sich einem bei gelegentlichem Kennenlernen doch nicht in vollem Umfange erschließen können, zumal bei einem so interessant angelegten Werke.

Zunächst das volle Werk! Die ganz große Wucht, die einen erzittern macht, geht der Orgel meinem Empfinden nach ab. Ich will daraus kein Hehl machen. Es muß aber betont werden, daß zwei in der Disposition vorgesehene Stimmen aus finanziellen Gründen noch nicht aufgestellt werden konnten; und zwar ganz wesentliche: ein 16' Streicher im II. und eine 8' Zungenstimme im I. Manual. Wir haben es also noch nicht mit dem geplanten vollen Werke zu tun, und es ist außer Frage, daß besonders die Zunge im I. Manual sehr von Bedeutung für den Gesamtcharakter des Werkes sein wird. Nun gehören die Zungen ja zwar zu den teuersten Registern. Aber wenn auch — es ist schade, daß die Mittel für diese Mehrausgabe nicht doch noch gelangt haben. Im Verhältnis zu der ganz außerordentlichen hier geleisteten Arbeit wäre sie mehr oder weniger als geringfügig zu bezeichnen. Der erste Eindruck ist doch von ganz wesentlicher Bedeutung, und da will ich es dahingestellt sein lassen, ob hier an der richtigen Stelle gespart worden ist.

Den Eindruck eines nicht absolut wunschlos lassen-den Tutti gewann ich allerdings bei reichlich besetzter Kirche. Als ich mir dann Gelegenheit nahm die Orgel in ihren Einzelheiten erläutern zu lassen und zu stu-

bieren, hörte ich das volle Werk auch im leeren Raume: ein ganz anderer Eindruck! ein viel mächtigeres, majestätisches Tutti! An sich ist das natürlich ein schwacher Trost, denn die Orgel ist ja schließlich nicht für die leere Kirche da. Es zeigt aber wieder aufs deutlichste, wieviel wir auf Rechnung der allerdings ganz ungewöhnlich ungünstigen akustischen Bedingungen setzen müssen. Eines muß noch besonders vermerkt werden: die ganze Klangfarbe des Tutti ist in der leeren Kirche eine andere. Die Streicher z. B. kommen mehr zur Geltung, auch die Zungen klingen anders, prononcierter. Diese im Vergleich zur besetzten Kirche veränderte Klangfarbe des vollen Werkes zwingt zu dem Schluß, daß nicht alle charakteristischen Grundfarben als Komponenten der Gesamtfarbe des Plenums in gleichem Maße geschluckt werden. Die obertonreicheren Stimmen scheinen mehr einzubüßen. Ein näheres Eingehen auf diese an sich hochinteressante Erscheinung und ihre Ursachen würde hier zu weit führen. Da sind erst durch eingehendste experimentelle Untersuchungen alle subjektiven Elemente auszuschalten. Es kann nur mit Bedauern konstatiert werden, daß wir den raumakustischen Problemen immer noch mehr oder weniger hilflos gegenüberstehn. Den wesentlichsten Schallschlucker bilden, vom Orgelraume selbst abgesehen, die Emporen, zumal wenn sie besetzt sind. Ihre Entfernung ist natürlich undenkbar. Es wäre also nur der Versuch zu machen den Schall direkter in die Kirche zu leiten, ohne ihn vorher durch die Emporen auffangen zu lassen. Daß sich das durch eine zweckmäßige Veränderung des Prospektes, ev. auch nur des Schwellers bewerkstelligen läßt, liegt m. E. durchaus im Bereiche der Möglichkeit. Damit wäre einiges, wenn nicht gar vieles gewonnen, aber das Übel in seinen Ursachen natürlich nicht weiter berührt.

Nun darf man aus dem über das Tutti Gesagten aber keineswegs die Folgerung ziehen, als sei das volle Werk für die Kirche zu schwach, oder genüge den An-



forderungen der Gemeinde nicht. Es muß vielmehr hervorgehoben werden, daß das Plenum auch in seiner jetzigen, nicht ganz vollendeten Gestalt ein ganz überraschend würdiges und nobles ist, in allen Lagen von einer hervorragend gleichmäßigen, tiefen, weichen Fülle. In einem akustisch günstigen Raume müßte das Werk von einer schlechterdings idealen Klangschönheit sein. Alles Aufdringliche, jegliche schreienden Effekte sind durchgängig vermieden, wie es ja seitens der Gemeinde verlangt und als ganz wesentlicher Punkt im Vertrage festgelegt wurde. Mir scheint, daß das Problem der Kirchenorgel *par excellence* hier seiner Lösung um ein gutes Stück näher gebracht ist. Das Werk wird nie den Gemeindegesang irgendwie schreiend übertönen oder gar verlegend wirken, wie es das alte nur zu sehr hat. Es besitzt aber in seiner vornehmen Würde reichlich Kraft, die Gemeinde in jeder Hinsicht zu führen und mitzureißen. Bei unseren älteren Werken gerade können wir es ja immer wieder erleben, daß die Orgel gewissermaßen als selbständiger Faktor den Gesang zwar übertönend beherrscht, ohne jedoch so recht in inneren Kontakt mit der Gemeinde zu kommen. Hier nun ist ein Werk entstanden, daß dem Gesange die Grundlage geben, ihn in reichstem Maße beleben und schattieren kann, sich aber nie aufdrängen wird und durchaus geeignet ist, mit einem kraftvollen Gemeindegesang in einen großen Gesamtklangkörper zu verschmelzen. — So betrachtet ist das Werk als ein hochbedeutsamer Faktor nur aufs freudigste zu begrüßen.

Soviel hier über das volle Werk! Was die Disposition anlangt, so werden natürlich in manchen Einzelheiten die Ansichten geteilt sein und Stimmen der Kritik laut werden. Nur sollten die ganz eminenten Schwierigkeiten und Hemmnisse, mit denen bei der Disposition gerechnet werden mußte, in keinem Falle außer Acht gelassen werden. Daß im wesentlichen durchaus der richtige Weg eingeschlagen ist, dürfte durch den edlen Klang des Tutti genügend erwiesen sein. Vor

allem sind als ganz wesentlicher Faktor des Plenums die wohlberechnet disponierten und geradezu vorbildlich intonierten 4' und Hilfsstimmen zu nennen. 4' Schreier waren aus dem alten Werke genügend zu übernehmen. Sie sind etwas anders untergebracht und natürlich dem neuen Klangkörper angepaßt. Die vier hinzugekommenen neuen 4' Stimmen konnten somit lediglich unter dem Gesichtswinkel einer aufhellenden Farbennuancierung gewählt werden. Sie sind von einer ganz unerwartet charakteristischen Klangschönheit. Der im 4' Ton gespielte Choral (Farnflöte 4' III, Dolce 4' II, und Salicet 4' I, resp. Ped.) war von einem fernhaften Glanz, besonders im geschlossenen Schweller, wie man ihn so leicht nicht wird erreichen können. Bei einer so großzügigen Intonation braucht es wohl als etwas Selbstverständliches nicht besonders betont zu werden, daß die Stimmen sich in geradezu idealer Weise mit den Grundstimmen verbinden und mischen lassen. Es ist ein völliges Verschmelzen zu einer ganz einheitlichen neuen Klangfarbe. Die Skala der so entstehenden subtilsten, reizvollsten Farbennuancen wird wohl einen jeden, der nur einigermaßen Sinn für Klangfarbe hat, überraschen. Auf Einzelheiten einzugehen erübrigt sich. Nur eines möge erwähnt sein, das mich staunen machte: die Verbindung der zarten 4' und 2' mit dem zarten 16'. Abgesehen von der merkwürdigen Farbe im Akkordspiel, zumal in den höheren Lagen, wird im Passagenpiel der 16' in eigenartig weicher Weise präzisiert, so daß man glaubt, es mit einer Perkussion zu tun zu haben. Klaviermäßige Passagen und Arpeggien lassen sich von hieraus mühelos darstellen. Ich erinnere nur an die *streichlose* Begleitung von Schubert-Wilhelms „Ave Maria“, die ich bisher auf der Orgel nicht für möglich hielt, die aber ganz hinreißend zur Geltung kam.

Dann die Mixturen! Es sind die alten der früheren Orgel, nur mehr oder weniger stark reduziert. Diverse Chöre sind in Fortfall gekommen, die übriggebliebenen



anders gruppiert und völlig umintoniert. Auch rein klanglich eine Reduktion, und zwar so weit, daß sie wirklich ihre Bestimmung erfüllen, das ganze in unaufbringlicher Weise aufhellen und ihm den nötigen Glanz verleihen, ohne auch nur entfernt den 8' Grundcharakter irgendwie zu stören. Der Sesquialter im III. Man. sei besonders erwähnt; auch in Verbindung mit einzelnen der zartesten Grundstimmen ist er verwendbar und ermöglicht ganz herrückende Klangeffekte, gibt aber auch dem vollen Manuale noch ausreichend Glanz und Frische. Ähnlich übrigens die Rauschquinte im II. Man. Mehr Deckung verlangt die Mixtur 2' 3—4 f. im I. Man., die wohl in Rücksicht auf das volle Manual, resp. Werk intoniert ist. Doch das will durchaus keinen Mangel bedeuten; im Gegenteil, im vollen Werke würde man sie vermissen; sie ist notwendig. Zudem befindet sich im ersten Manual noch eine weitere Gruppe von Hilfsstimmen, die mit zu dem Interessantesten gehört, was die Orgeln unseres Landes überhaupt aufzuweisen haben. Auf diese Gruppe sei genauer eingegangen. Es ist der nach seinen einzelnen Bestandteilen getrennt disponierte und separat spielbare Kornett und die Septime  $1\frac{1}{7}'$ .

Verdient schon die Intonation der Mixturen und 4' Stimmen uneingeschränkte Anerkennung, so hat Herr Kolbe mit der Intonation des Kornetts und der Septime  $1\frac{1}{7}'$  sich als Intoneur von ganz großen Ausmaßen erwiesen. Das ist kein gewöhnlicher Kornett im landläufigen Sinne mit allen seinen — oft mehr Mängeln, als Vorzügen. Vielmehr tragen diese Register in hohem Maße den persönlichen Stempel seiner reifen Intonationskunst. Die einzelnen Stimmen sind ganz ideal im Verhältnis zu einander abgetönt und ausgeglichen. Sie verschmelzen völlig zu einem einzigen sehr charakteristischen Gesamtklang. Rohrflöte 4', Spitzquint  $2\frac{2}{3}'$  und Terz  $1\frac{3}{5}'$  z. B. geben zusammen deutlich den 8' Grundton. Und welche charaktervolle Schattierungen der Solostimmen lassen sich mit diesem Kornett erzielen!

Der wesentlichste Gewinn liegt aber fraglos in der Möglichkeit, die einzelnen Chöre separat mit den Grundstimmen verbinden zu können. Hier lassen sich ganz eigentümliche, fast raffinierte Registriereffekte erzielen, die wohl größtenteils völlig neu und unbekannt sind. Das gilt ganz besonders von der Spitzquint  $2\frac{2}{3}'$ . Allein schon die Vorführung dieser Stimme in Verbindung mit Fernflöte 8', dann Viola 8' und schließlich Flöte 8' zeigte, wie weitgehend der Charakter der Grundstimmen durch die Quint verändert werden kann. Flöte und Spitzquint z. B. gibt einen Quintatön von ganz großer Wirkung, hinter dem der echte Quintatön weit zurückbleibt. Und dann die Septime  $1\frac{1}{7}'$ ! Fast möchte ich dieses Register für das interessanteste der ganzen Orgel halten. Die sich mit Hilfe der Septime ergebenden Klangmöglichkeiten sind schlechterdings ungeahnt. Wie die Septime den Grundton düster, hohl, klagend färbt; wie sie andererseits wieder einen hellen, silbernen Glanz zu verleihen vermag, alles natürlich in Abhängigkeit davon, welche von den zwischenliegenden Obertönen eingestellt sind! Rohrflöte 4', Terz  $1\frac{3}{5}'$  und die Septime ergeben die vollkommene Täuschung eines Glockenspiels. Man vermeinte geradezu das Aufschlagen der Hämmer zu hören. Ein staccatissimo, das so möglich ist, und eine Präzision des Tones, wie ich sie schlechterdings auf einer Orgel nicht für möglich gehalten hatte! Die Septime ist ausschlaggebend; ohne Septime eine völlig veränderte Farbe, und ein so vollkommenes Glockenspiel unmöglich. Unter solchen Bedingungen könnte auch vom Einbau einer Celesta abgesehen werden. — Die Septime gehört leider immer noch zu den selten disponierten Stimmen. Auch auf so mancher größeren Orgel wird man sie vergeblich suchen. Wenn ich mich nicht täusche, ist sie hierzulande das erste Mal separat spielbar disponiert. Man kann nur wünschen, daß sie die weiteste Verbreitung finden, daß die Orgel der Universitätskirche auch in dieser Hinsicht anregend wirken möge. Freilich, die Septime



steht und fällt mit der Intonation. Eine nicht in jeder Hinsicht wohlgelungene oder gar zu scharf intonierte dürfte mehr stören, als zum Werte des Werkes beitragen. Es ist zweifellos ein heikles Register. Aber auf eine Septime von solchen Qualitäten, wie sie hier in der Orgel steht, wird man unter keinen Umständen verzichten wollen.

Es ist hier zuerst von den 4' und Hilfsstimmen die Rede gewesen, nicht aber von den 8' Grundstimmen, die doch die eigentliche Grundlage des ganzen Werkes bilden und dementsprechend an erster Stelle stehen sollten. Es ist das aus dem Grunde geschehen, weil ich diese Stimmen für die interessanteren halten möchte, vielleicht weil sie die problematischeren sind. Es gibt zu denken, welche ungeahnte Bedeutung die 4' in einem Werke hinsichtlich der Farbgebung haben können; ebenso auch die einzelnen Chöre des Kornetts. Es scheint fast als ob die Grundstimmen von hier erst Charakter und Ausdruck bekommen, als ob sie ohne die Hilfsstimmen sozusagen unselbständig sind. Aber natürlich bildet eine feinsinnige Intonation die unbedingte Voraussetzung. Noch merkwürdiger sind hier im vollen Werke die Mixturen. Eigentlich „die Mixtur“ (I), denn Sesquialter und Rauschquint sind im ganzen Werke von untergeordneter Bedeutung und Kornett mit Septime kommen noch weniger in Frage. Ob das die normale Erscheinung, möge von anderer Seite entschieden werden! Hier macht es eigentlich die Mixtur allein, und zwar in hervorragend schöner Weise. Jegliches „Mehr“, wenigstens in rein dynamischer Hinsicht, würde nur unnütz zur Schärfe beitragen und störend wirken. Also eine Mixtur für das immerhin nicht kleine Werk, und zwar eine mäßige! Man möchte von hieraus zu dem Schlusse gelangen, daß bisher immer zu reichlich Mixturen disponiert worden sind. Vom brutalen Gefreische der alten Orgel sei weiter nicht die Rede. Es wird kaum jemand das Werk als irgendwie hochstehend bezeichnet haben. Aber

nehmen wir vergleichsweise unsere älteren, größeren Werke, die sich, sit venia verbo, eines guten Rufes erfreuen. An objektiver Kraft mögen sie zwar mehr hergeben, aber von dem stechenden, etwas schneidenden Tutti sind sie kaum freizusprechen, von der unausgeglichenen Klangfarbe des Plenums zu schweigen. Daß das ganz wesentlich auf die Disposition und Intonation der Mixturen zurückzuführen ist, dürfte doch kaum auf Widerspruch stoßen. An Wohlklang des Tutti werden es wohl nur wenige Werke mit der Orgel der Universitätskirche aufnehmen können.

Schließlich sind die Hilfsstimmen auch insofern interessant, als sie schon der ganzen Disposition nach nur zu deutlich zeigen, wie systematisch und zielbewußt hier auf Klangfarben und Ausdrucksmöglichkeiten gearbeitet worden ist, und mit größtem Erfolge. Diese Stimmen regen zwar so manche Frage an, befriedigen aber eigentlich in jeder Hinsicht. Von den 8' Grundstimmen möchte ich das nicht in vollem Umfange sagen. Hier werden sich einige Wünsche nicht unterdrücken lassen. Allerdings waren die zu überwindenden Schwierigkeiten hier unverhältnismäßig größere, als bei den besprochenen kleinen Oberstimmen. Deren Unterbringung war ohne wesentliche Widerstände zu bewerkstelligen, und so waren auch bei der Zusammenstellung der Disposition die Grenzen keine so engen. Anders die 8'. Ihre Größe erforderte ein genauestes Rechnen mit dem verfügbaren Raume, wodurch bei der Auswahl der neu hinzukommenden Register die klanglichen Erwägungen dem Zwang der räumlichen Verhältnisse weichen mußten. Von hieraus erklärt sich so manches, was man sich in der Disposition anders vielleicht günstiger gedacht hätte. Dazu noch die Schwierigkeit der Verwendung des alten Pfeifenmaterials und seine Anpassung an das neue Werk, was sich bei einigen Stimmen als unmöglich erwies. Diese Stimmen sind es, die im wesentlichen zu wünschen übrig lassen. Zieht man diese hindernden Umstände in Betracht, so



wird man der Disposition doch wohl zustimmen müssen, zumal die wenigen Einzelheiten, die Widerspruch erregen könnten, nicht so gravierender Natur sind.

Es muß zunächst auf die gegenüber dem alten Werke quantitativ wie qualitativ ganz dominierende Stellung der 8' Grundstimmen hingewiesen werden. Die Intonation ist, wie nicht anders zu erwarten, eine ganz meisterhafte. Besonders gilt das von den neuen Stimmen; hier wird, ich glaube, auch die schärfste Kritik verstummen müssen. Die Charakteristik der Stimmen innerhalb der einzelnen Klanggruppen ist aufs feinste durchgeführt. An erster Stelle möchte ich die relativ reichlich disponierten Flöten nennen, denen wohl nicht zuletzt die weiche Fülle des Tutti zuzuschreiben ist: Die eigenartig zart und innig singende Fernflöte (I), im geschlossenen Schwellen von einer ganz merkwürdig fernhaften, träumerischen Wirkung; mit eine der schönsten Charakterstimmen des Werkes. Dann die helle, perlende Konzertflöte (II), und die weiche, dunkelernste Portunalsflöte (III). Sehr schön ist auch die Rohrflöte (II); ein überaus charakteristischer Ton, der der Bezeichnung des Registers durchaus entspricht. Er erinnert unwillkürlich, besonders in den höheren Lagen, an das in Rußland unter Bezeichnung „svireli“ sehr verbreitete, vom einfachen Volke aus Rohr hergestellte Blasinstrument. Stark ab fällt die „Flöte“ im I. Man.; ganz abgesehen von dem lispelnden Nebenton, vermag sie dynamisch nicht zu befriedigen. Sie wird durch die neuen Flötenstimmen mit ihrem scharf ausgeprägten Charakter etwas stark in den Schatten gestellt.

Ganz besonders hervorgehoben sei unter den Flötenregistern noch die „Unda maris“ (II), die schwebende Flöte. Daß die Unda maris hier wirklich als schwebende Flöte angelegt ist, nicht, wie man ihr leider nur zu häufig begegnet, als schwebender Streicher, also gewissermaßen Vox coelestis in kräftigerer Farbengebung, verdient gerühmt zu werden. Das langsamere Schwe-

ben der Flöten, weit entfernt von einem aufdringlichen Tremolo, ist von wunderbarem Eindruck. Es ermöglicht sehr eigenartige Effekte, besonders im Gegensatz zu den schwebenden Streichern. Von den Verbindungen der Unda maris mit den einzelnen Flöten, die mehrere Schattierungen des Schwebens gestatten, macht die Kombination mit der Fernflöte (I) auf mich den tiefsten Eindruck. Dieses langsame, sanfte Schweben, der an und für sich singenden Flöte ist von einer bestrickend friedvollen, befreienden Wirkung. Schön ist auch die Verbindung der Unda maris mit der lieblichen Soloflöte (III). Die Unda möchte ich für eines der hochwertigsten Register der Orgel halten.

Neben den Flöten scheinen mir die Streicher weniger gut abzuschneiden. Die Aeoline (III) ist hervorragend schön, ebenso auch die neu hinzugekommenen Harmonika (III) und Salicional (II). Die kräftig streichende aber doch milde Harmonika ist in Verbindung mit der Vox coelestis, also schwebend, von besonders schöner Wirkung. Sehr gut charakterisiert ist auch Salicional. Weniger befriedigen die beiden aus dem alten Werke übernommenen Streicher im I. Manual. Hier hat sich die Höhe des übrigen Werkes offensichtlich nicht erreichen lassen. Die Gamba (I) ist dynamisch sehr am Plage. Klanglich vermag sie nicht zu begeistern. Die Viola (I) wiederum ist klanglich ganz charakteristisch gestaltet, dynamisch kommt sie mir sehr mager und schwindstüchtig vor. An ihrer Stelle wäre eine zwischen den zarten Streichern und der kräftigen Gamba vermittelnde Stimme weit erwünschter. Die Viola tut das leider gar nicht, so daß die rein dynamisch gar nicht üble Gamba jetzt etwas unerwartet und hart zu den übrigen Registern dieser Gruppe hinzutritt. Die Steigerungsmöglichkeit innerhalb dieser Gruppe ist dadurch natürlich beeinträchtigt; auch die Gesamtfarbe der Streicher ist keine so abgerundete und gleichmäßige wie bei den Flöten. Da mit beiden erwähnten Registern sich aus technischen Gründen nicht



mehr erreichen ließ, so wäre ihr Ersatz durch neue zu befürworten.

Unter den Gedekten möchte ich das wirklich „stille“ Stillgedeckt 16' (III) besonders erwähnen. Die drei 16' Gedekten der Manuale (Bordun 16' I, Gedeckt 16' II, Stillgedeckt 16' III) sind überhaupt dynamisch ganz vortrefflich nuanciert und klanglich sehr schön charakterisiert. Stillgedeckt 16' im Pedal (transmittiert aus Man. II) ist als zartestes Pedalregister meinem Empfinden nach vielleicht doch noch etwas zu hörbar.

Ganz hervorragend interessant sind die Zungenstimmen. Zu den bisherigen sind zwei neue hinzugekommen: der milde, etwas schnurrende Dulcian 8' und die satte, volle Klarinette 8', beide im II. Manual, beides Stimmen von selten schöner Charakteristik. Der Dulcian, als Zungenstimme außerordentlich zart, gibt dem vollen Manuale eine ganz eigenartige Farbe, ohne eigentlich irgendwie hörbar durchzudringen. Das II. Manual ist von einer sehr feinen Schattierung, ohne den labialen Grundcharakter zu stören sind die beiden Zungen, der Dulcian besonders, doch der maßgebende Faktor in der Gesamtfarbe. Anders das III. Man. Die sehr schöne, orchestral wirkende Fagott-Oboe 8' ist hier ziemlich dominierend. Als Soloregister ganz vorzüglich, tritt sie im vollen Manuale trotz der scheinbar reichlichen Deckung durch die Labialen doch etwas stark hervor, so daß das Manual einen ganz ausgesprochenen Zungencharakter hat. Die Trompete im I. Manual ist ungeachtet ihrer Kraft und Fülle im vollen Manuale nicht weiter ausdringlich bemerkbar. Das I. Man. wie überhaupt das ganze Werk könnten durchaus noch eine kräftigere Zunge vertragen. Die Posaune 16' Ped. hätte ich mir schmetternder und wuchtiger gedacht. Die Zungen in ihrer Gesamtheit sind von ganz großartiger, durchgreifender Wirkung. Ich denke z. B. an die Fanfaren in Fr. Liszts Phantasie: „Ad nos, ad salutarem undam“.

Ist die Zahl der Soloregister somit eine relativ außerordentlich große, so kommt noch hinzu, daß dem Spieler eine wirklich weitgehendste, fast möchte man sagen — resloße Ausnutzung des Klangmaterials durch die Spielhilfen ermöglicht ist. Sie sind ebenso übersichtlich angelegt, wie auch selten bequem und leicht funktionierend. Ihre Zahl ist eine scheinbar nicht geringe. Und doch muß gesagt werden, daß das System eigentlich ein außerordentlich einfaches ist, und sich auf das notwendigste beschränkt. Den Vorwurf eines Zuviel wird man kaum erheben können. Von einem genaueren Eingehn auf alle Einzelheiten absehend, möchte ich nur einiges hervorheben, das mir besonders bemerkenswert erscheint.

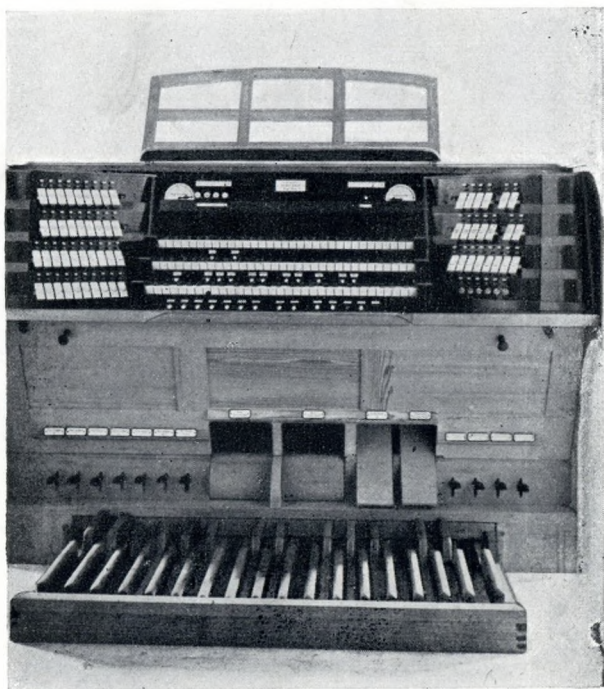
Vor allem die durchgeführte Oktavkoppel im III. Manual. Die Möglichkeit die schwebenden Streicher im 4' Ton mit den Grundstimmen der andern Manuale zu verbinden ergibt wiederum eine Reihe der feinsten, stimmungsvollsten Effekte, von denen als besonders reizvoll die Kombinationen der Fernflöte 8' I mit Aeoline und Vox coelestis 4' (durch Oktavkoppel), und dann Salicional 8' II mit Vox coel. und ebenso Dolce 4' mit Vox coel. in der Oberoktave genannt sein mögen. Diese letzte Kombination hat etwas aetherrisch fernhaftes, zumal bei geschlossenem Schweller. Daß auf eine aufs II. Manual wirkende Superoktavkoppel verzicht wurde, ist verständlich. Die nicht ausgebauten Oberoktavkoppel hat sehr vieles unangenehme, und die Durchführung stieß hier auf Hindernisse. Dennoch möchte ich diesem Verzicht nicht ohne weiteres zustimmen. Die Superoktave II—I, wenn auch nur in der Weise, wie eben die Suboktave II—I angelegt, wäre besonders für das volle Werk von ganz großer Bedeutung gewesen. Die Gefahr eines unnützen Schreiers scheint bei der vornehmen, dezenten Intonation, wie sie hier vorliegt, ganz ausgeschlossen. Ob es nicht möglich gewesen wäre, parallel mit der Suboktave auch die Superoktave II—I anzulegen, die Aufstellung



der ergänzenden Oktave aber zunächst zurückzustellen, wie ja auch zwei Stimmen nicht gleich aufgestellt werden konnten, im Spieltisch aber vorgesehen sind? Der Behelf mit der nicht ausgebauten Superoktave dürfte wohl nicht so schwer gewesen sein, und das Tutti hätte doch eine nicht zu unterschätzende Erweiterung erfahren.

Über eine Spielhilfe sei noch etwas genauer berichtet: der Schweller des ganzen Werks. Der Eindruck des Plenums bei geschlossenem Schweller ist ein ganz merkwürdiger; in dem zurückgedämmten, verhaltenen Rauschen der Tonmassen liegt etwas sonderbar mystisches, gelegentlich geradezu unheimliches; und dann das sieghafte Hervorbrechen, wenn der Schweller sich öffnet. Wo so viel im Schweller steht muß natürlich die Schwellwirkung eine glänzende sein. Es ist überraschend wie hier ein empfindlicher Nachteil des Orgelraumes ausgenutzt ist zu einem der schönsten Effekte des Werkes. Dem gegenüber kann ich mich mit dem Schweller des III. Manuals nicht ganz befreunden. Der Gedanke eines Schwellers im Schweller scheint im ersten Moment durchaus einleuchtend und imponierend. Der Schweller ermöglicht allerdings ein überirdisch zartes Pianissimo. Aber die Schwellwirkung an sich ist doch eine ziemlich geringe, auch bei vollem Manuale. Ob das nun am Raume oder am zweiten Schweller, d. h. dem Schweller des ganzen Werkes liegt, wage ich nicht zu entscheiden. Und unwillkürlich muß man sich fragen ob dieses Pianissimo den starken Schallverlust aufhebt, der unleugbar vorliegt.

Was den Rollschweller anlangt, so muß das außerordentlich gleichmäßige An- und Abschwollen gerühmt werden. Hier bewähren sich Disposition und Intonation in schöner Weise. Vom zartesten Piano bis zum Tutti kommt kein Register irgendwie hart oder unvermittelt, die Reihenfolge der Stimmen im Rollschweller ist hervorragend ausgeglichen, das Hinzutreten der Register vollzieht sich mit einer Selbstverständlichkeit, die staunen machen muß.



**Der Spieltisch.**



Schließlich verdient die neue, hier zum ersten Mal angelegte Spielhilfe, der Kolbe-Freymuth'sche Register-Ausschalter, die allergrößte Beachtung. Da er an andrer Stelle genauer geschildert werden soll, so sei hier nur kurz erwähnt, daß er durch seine verblüffend einfache Anlage imponiert und das Registrieren, zumal auch in Verbindung mit dem Rollschweller, ganz hervorragend erleichtert. Aber freilich wird sich der Neuling an den Gebrauch der zweiten Walze gewöhnen müssen. Hierbei ein Wort über den Spieltisch! Die ungemein übersichtliche bequeme Anordnung der Registertasten wie der übrigen Spielhilfen verdient uneingeschränkte Anerkennung; es muß aber auch gesagt werden, daß der Spieltisch rein äußerlich, in seinen Proportionen und der peinlich sauberen, eleganten Arbeit, einen sehr vornehmen, ästhetisch wohlthuenden Eindruck macht.

Wir haben es hier mit einer modernen Orgel im guten Sinne des Wortes zu tun. Ohne auf den Orchesterersatz der modernen Kinoorgel auszugehen, ist der Instrumentalcharakter stark betont; auf ihn ist bei der Zusammenstellung der Disposition zweifellos in erster Linie Gewicht gelegt worden. Das Werk wird in dieser Hinsicht auch den verwöhntesten, sensiblen, modernen Geschmack befriedigen. Von hier kann eigentlich nur eine Beurteilung des Werkes ausgehen. Den Anforderungen der modernen Orgeltechnik wird das Werk ja wohl in weitgehendstem Maße gerecht werden. Andererseits scheinen mir aber die Vorzüge, besser — charakteristischen Eigenschaften der „alten Orgel“, die jetzt ja wieder so viel von sich reden macht, nicht unbeachtet geblieben zu sein. Durch die reichlich disponierten hohen und gemischten Stimmen dürfte sich auch eine im Sinne der fanatischen Anhänger der „alten Orgel“ stilgerechte Wiedergabe der Kompositionen alter Meister ermöglichen lassen. Diese Frage kann hier nur angedeutet werden. Ihre Diskussion muß dem engsten Kreise der Spezialisten überlassen bleiben, dürfte aber sehr interessant sein.

Man wird dem Werke nur die Anerkennung eines ganz hochwertigen Erzeugnisses des Orgelbaues zollen können. Daß hier — natürlich rein subjektiv — einige Ausstellungen gemacht wurden, kann dabei nicht ins Gewicht fallen. Wo werden, besonders bei einem so großzügig angelegten Werke, die Meinungen ganz ungeteilte sein und sich keine Gegner finden! Zudem sind die Mängel m. E. nicht irgendwie prinzipieller Art, vielmehr lassen sie sich ohne Schwierigkeiten beheben, und werden wohl auch, wie ich es hier sicher glaube annehmen zu können, beseitigt werden. Zum guten Glück sind sie durch die Ungunst der Entstehungsbedingungen hervorgerufen. Zieht man die in Betracht, sowie die für die heutige Marktlage sehr geringen Mittel, so muß man staunen, wie überhaupt so viel hat geleistet werden können. Denkt man an die alte Orgel zurück, so möchte man kaum glauben, daß hier hinsichtlich des Materials so heterogene Elemente zu einem einheitlichen neuen Klangkörper verschmolzen sind. Dem Erbauer alle Ehre. Aber solche Werke werden nur entstehen, wenn Erbauer und Besteller ganz gleichmäßig auf der Höhe sind, wenn der Besteller nicht nur eine allgemeine Vorstellung von einem Spieltisch hat, sondern sein Werk in allen seinen komplizierten Einzelheiten wirklich kennt und sich in seinen Intentionen bis ins letzte und kleinste im klaren ist. Die schwierigen und zeitraubenden Vorarbeiten, die hier geleistet worden sind, dürfen nicht unerwähnt bleiben. In der denkbar genauesten Vorbereitung des ganzen Baues bei reiflosem Hand-in-Hand-Arbeiten zwischen Meister und Besteller lag nicht zuletzt eine Gewähr für den Erfolg.

Obwohl nur Erweiterung eines alten Werkes, verdient die Orgel doch das Prädikat „neu“, und vielleicht mit mehr Recht, als so mancher wirkliche Neubau. In der Geschichte des Orgelwesens unseres Landes bedeutet das Werk zweifellos einen Markstein. Es enthält soviel Neuartiges in der Disposition, wie andrerseits Lehrreiches in der Intonation, daß es hier nicht wird übergangen



werden können. Es wird aber auch über die Grenzen unsrer engeren Heimat hinaus berechnete Beachtung finden, schon wegen der neuen Spielhilfe, die in den weitesten Kreisen zur Diskussion gestellt werden sollte.

Die Universitäts-Gemeinde kann zu ihrer neuen Orgel nur aufs herzlichste beglückwünscht werden; sie hat ein Werk erhalten, auf das sie stolz sein kann.

Dorpat, den 30. Mai 1926.

E. Urberg.

---